

## LA ESCRITURA COMO REDENCIÓN EN FELISBERTO HERNÁNDEZ. UNA LECTURA DESDE RODOLFO KUSCH

**Emiliano Tavernini**

Facultad de Humanidades y Ciencias  
 de la Educación, Universidad Nacional de La Plata  
 (Argentina)

### Resumen

Nos preguntamos qué rol juegan la evocación y la memoria en la estética hernandiana; qué importancia tienen estos cuentos para la interpretación de sus propios relatos que propone Hernández en “Sobre la literatura”; cómo y de qué forma el enunciador de “El caballo perdido” se relaciona con la autobiografía, mejor dicho, con la construcción de una historia, de una coherencia de mundo; qué procedimientos utiliza el narrador para hacer aprehensible su experiencia a través del acto de lectura y, por último: ¿es posible hablar de un existencialismo literario rioplatense que contaría entre sus figuras representativas a Roberto Arlt, Enrique Santos Discépolo, Horacio Sanguinetti, Raúl Scalabrini Ortiz y Felisberto, entre otros escritores que dieron a luz sus mejores obras entre comienzos de la década del 30 e inicios de la del 40? El abordaje teórico desde Kusch nos permitirá reflexionar sobre el “estar” latinoamericano expresado en la narrativa de Hernández.

**Palabras clave:** Estudios Culturales, Literatura, Filosofía latinoamericana.

El escritor es un metafísico destronado  
 que carece de energía espiritual para alcanzar  
 el ser que presiente y no puede intentar  
 en el mundo solidificado por las normas y las instituciones,  
 otro camino que el que le indica el resentimiento.  
 Rodolfo Kusch

En el cuento “El caballo perdido” (1943) (1), de Felisberto Hernández, encontramos un claro ejemplo de las características narrativas del autor y de su concepción acerca de lo literario, también presentes en “Por los tiempos de Clemente Colling” (1942) y “Tierras de la memoria” (1966), relatos que son parte de un corpus que se diferencia de las narraciones que podríamos considerar pseudo-fantásticas o fantásticas, como por ejemplo “Nadie encendía las lámparas” (1947) o “La casa inundada” (1960).

Nos preguntamos qué rol juegan la evocación y la memoria en la estética hernandiana; qué importancia tienen estos cuentos para la interpretación de sus propios relatos que propone Hernández en “Sobre la literatura”; cómo y de qué forma el enunciador de “El caballo perdido” se relaciona con la autobiografía, mejor dicho, con la construcción de una historia, de una coherencia de mundo; qué procedimientos utiliza el narrador para hacer aprehensible su experiencia a través del acto de lectura y por último: ¿es posible hablar

de un existencialismo literario rioplatense que contaría entre sus figuras representativas a Roberto Arlt, Enrique Santos Discépolo, Horacio Sanguinetti, Raúl Scalabrini Ortiz y al mismo Felisberto, entre otros escritores que dieron a luz sus mejores obras entre comienzos de la década del 30 e inicios de la del 40?

Partimos de la hipótesis de que el enunciador de "El caballo perdido" experimenta una transformación de su "concepción de mundo" que lo lleva de una experiencia solipsista autoexcluyente a constituirse en un "ser socializado" a partir del acto de la escritura.

El desarrollo de la hipótesis de este trabajo permitirá plantear la solución para algunas de las preguntas del comienzo y marcar un camino de análisis para futuras relecturas de los textos de Hernández en los que juega un papel trascendental el recuerdo y en los que se aplican técnicas y temas presentes en "El caballo perdido".

A través de los recuerdos que funcionan como hilo conductor del relato, el narrador va a reconciliarse con el medio que lo rodea, va a renunciar a la idealización del pasado y a la multiplicidad de mundos que construye al desandar el mismo camino, con el fin de construir un sentido para su presente.

En el plano del recuerdo, el personaje realiza descubrimientos y aprendizajes valiosos sobre sí mismo. Los tópicos del viaje interior y de los sentimientos de pérdida y fugacidad construyen una imagen del narrador como peregrino que parte del recuerdo de su infancia, precisamente de las clases de piano en lo de Celina, y se pierde en el fluir incesante del tiempo y sus consecuencias.

El refugio que encuentra el narrador en el acto de escribir es la posibilidad que le da el arte para dejar de ser un vagón desenganchado de la vida, es decir, la posibilidad de que el producto de esa puesta en uso de la tradición cultural en la que está inserto le permita evocar en tiempo presente el paraíso perdido y recuperable en el acto de lectura.

El personaje se reconcilia con la sociedad a partir de la escritura, la lectura va a ser capaz de hacerlo entrar en un tiempo y un espacio recuperables solo a través de la obra de arte, única posibilidad de acceso a lo perdido y de recuperación del "yo" del personaje. Este "yo" que se intenta recuperar en el presente de la enunciación, implica grandes consecuencias para la psicología del narrador y para la estructura del relato.

El título del cuento es la bisagra que marca un antes y un después dentro de la narración, que se da tanto a nivel estructural como psicológico y estilístico. El caballo perdido se convierte en signo del límite de una dualidad que desgarró al enunciador y el mundo desde el cual este se expresa.

En primer lugar vamos a analizar, desde una perspectiva existencialista, esta transformación que se produce en el sujeto. Previo al encuentro con el caballo perdido, el niño se autocomplace en una objetividad nihilista, la construcción de mundo que realiza desde el presente el enunciador, da cuenta de una pulsión sexual satisfecha y que se manifiesta en el animismo de los objetos, en las descripciones humanizadas de muebles, árboles, busto, etcétera. Lo único que interfiere y finalmente destruye la construcción nihilista del niño es la mirada de los otros, mirada que funciona como una fuerza centrípeta que le da otro núcleo a los objetos que, hasta el momento, pertenecen a la pulsión sexual del niño.

En un principio es un objeto el que descentra la omnipotencia del enunciador, una foto, la mirada de un señor que se encuentra al lado de su mujer, a la cual el narrador se complace en describir pero de la cual se ve obligado a esquivar la mirada debido a la cercanía del esposo, de su mirada.

El juego de miradas se irá resignificando luego con la relación alumno-profesora hasta terminar en un acto de violencia simbólica (cuando Celina golpea con el lápiz la mano del niño al no salirle el ejercicio) que despierta al enunciador niño a otra vida, que lo transforma en otro, en un “yo” caracterizado por la incompletud, la fragmentación y la evocación. Se da un traspaso de un “ser de posibilidades” a un “ser de probabilidades”.

A partir de ese momento, surgen la vergüenza, el miedo y la necesidad de encontrar un sentido a la propia existencia por parte del narrador, desde que el sujeto es conciente de la existencia del prójimo no como objeto, sino como ser humano, su mirar pierde poder, se aliena un mundo despreocupadamente organizado, y el control de la situación escapa al sujeto.

En segundo lugar, desde una perspectiva marxista de la cultura, analizaremos contextualmente a este sujeto enunciador entendido como producto cultural históricamente situado y atravesado por múltiples mediaciones sociales. Habrá que estudiar entonces cuál fue el impacto de la modernización en el Uruguay del 40 recuperable desde el texto, qué hechos y situaciones comunes llevan a los sujetos de la época a sentir nostalgia del pasado y preocuparse por el Ser, qué los lleva a intentar justificar su existencia, qué significa esta alianza entre lo individual y lo social que produce el acto de escribir, de qué actor social se está dando cuenta, en qué tradición literaria se inserta el relato y cómo influye estéticamente la posición del autor dentro del campo intelectual contemporáneo a la publicación.

En el desarrollo del trabajo será importante para poder explicar la necesidad de la transformación que se produce en el enunciador, hacer confluir en el análisis las dos perspectivas.

### **La transformación interna**

El yo que habla es, al mismo tiempo, narrador y personaje aunque podrían buscarse ciertos cruces con la biografía autoral, sin embargo, no dejará de ser una ficción, ya que el estatuto del yo siempre será frágil. Una unidad ilusoria construida en el lenguaje, a partir del flujo caótico y múltiple de cada experiencia individual.

A pesar de su inestabilidad es un tipo muy especial de ficción porque más allá de desprenderse de la propia existencia, acaba provocando un fuerte efecto en el mundo. Es una ficción necesaria, puesto que estamos hechos de esos relatos, el lenguaje nos da unicidad personal, sustancial. No hay entidad más real que este yo que se realiza discursivamente. Sin embargo, hay límites para las posibilidades creativas de ese yo-que-habla y de ese yo-que-se-narra porque el narrador de sí mismo no es omnisciente, muchos de estos relatos,

por no decir la totalidad, se originan fuera de sí, en los otros. Tanto el yo como sus enunciados son heterogéneos: mas allá de cualquier ilusión de identidad siempre estarán habitados por la alteridad. Todo discurso es dialógico y polifónico porque requiere la existencia de lo ajeno, de lo no-yo.

La discursividad de lo no-yo va a cuestionar las posibilidades del yo del niño del cuento a partir de las miradas y de los efectos que producen estas en él. Van a ser tres las centrales: en primer lugar, la del busto de mármol que –al no tener ojos– le dará sensación de realidad al personaje (dado que no le permite salir de la exteriorización de su propia subjetividad) pero, al mismo tiempo, la confusión en el relato y en la mayoría de los cuentos de Felisberto surge de la represión de los impulsos sexuales. En segundo lugar, la fotografía le transmite la mirada del señor y esta mirada lo alarma porque no va a ser una mirada vacía como la de la estatua, sino que “quién sabe qué ideas tendría” (Hernández, 2009: 101); en esta escena se equilibra la tensión que se da entre la culpa y el deseo, entre la propia mirada y la de los otros representada en el retrato, el niño puede apropiarse de la mirada de la mujer-objeto (al igual que de la de su abuela más adelante), pero no de la de su marido. En tercer lugar, la mirada de Celina sobre la que el narrador confiesa “yo nunca me atrevería a mirarla” (Hernández, 2009: 106), sin embargo, luego de la crisis del lápiz, por llamarla de alguna forma, la mirada de Celina encuentra en el narrador los ojos de la madre y este, a través de la mirada de Celina, se reencuentra con la madre simbólicamente; a partir de aquí el sujeto toma consciencia de su propio cuerpo: “me sentía más personal, más independiente” (Hernández, 2009: 115); desde ese momento, el personaje será narrador de su dualidad interna, ya que esta liberación es una liberación hecha engaño, simulacro, doble intencionalidad y que lo acompañará hasta el final, cuando expresa todo el remordimiento del adulto por haber usado y abusado de la mirada de aquel niño para convertirse en este hombre de la “cola de paja” que es hoy, sujeto de engaños y traiciones, “mis ojos ahora son crueles, insistentes” (Hernández, 2009: 126).

La narración de la subjetividad y su constitución estarán atravesadas por esta lucha que se da entre el yo que se quiere estabilizar y el “socio”, como denomina el personaje a quien supuestamente escribió la primera parte recreando el recuerdo y dándole así coherencia a lo que indefectible y trágicamente pudo no haber ocurrido.

El opuesto del socio, en cambio, va a realizar un esfuerzo por lograr un recuerdo mudo, como intenta expresar, es decir, un recuerdo no edulcorado por el relleno de los puntos en fuga de la razón, tarea que termina agotándolo. El narrador va a fracasar en esta empresa de “lo fragmentario” por sobre “lo coherente”, debido a que cae en la paradoja de tener que vigilar al socio para que no interfiera, es decir, termina racionalizando el inconsciente tratando de escapar de la racionalización consciente.

La escisión se da no solo subjetiva, sino también temporalmente, hay un pasado vivido como totalidad en el que, cuando los ojos del niño toman una parte de las cosas, él supone que están enteras, ese ser no busca, encuentra. En cambio, en el presente fragmentado solo se ve bien cuando sus ojos se encuentran con los del niño que fue, pero no puede traer esa malla visual al presente sino que puede usarla nada más que en

el pasado, por lo que terminara viviendo una especie de fuera de tiempo y de refugio absoluto en los recuerdos y las evocaciones que lo lleva a una violenta transformación en su concepción de mundo cuando siente estar viviendo la locura no como categoría abstracta. En este momento por fin encuentra en qué consiste este yo de ahora y de qué estaba constituido el yo de antes, el único problema será encontrar la unidad, ¿quién conectará las piezas del ajedrez mental?

El camino, sin duda, será el de la búsqueda del *ser* en contraposición al *tener* que parece la máxima de todo cuanto rodea al personaje e, incluso, de lo que lo constituye. Desde el momento en el que irrumpe en escena el caballo perdido, casi como al pasar, en esa noche en la que “Celina había roto en pedazos todos los caminos” (Hernández, 2009: 116), a partir de la ruptura del enamoramiento: “ella tenía mi inocencia en sus manos” (Hernández, 2009: 116), se invierte el animismo de los objetos, el despertar de la consciencia le hace ver a las personas como objetos, se cosifican, serán armarios, cajoneras, etcétera.

El personaje encuentra el momento en el que perdió el camino, en el que renunció a su propia búsqueda por la compra, por ese *tener* que será ley dentro de su sociedad de consumo y que dará información por el solo hecho de poseerlo, de las cualidades y las profundidades de su dueño.

Se abre un paréntesis vacío entre esa noche y el presente, se reconoce como aquel caballo perdido e intenta liberarse del pasado, de los recuerdos, se convierte en un sujeto ahistórico. Lo salva de esta decisión el sueño que tiene con la niña yendo al matadero, símbolo de la inocencia en su estado puro. Cuando despierta, el llanto le devuelve a su ser: ya no será otro. Antes de dormirse esa noche había una separación entre mundo y narrador.

El narrador había decidido refugiarse en “el bosque” e impedir todo tipo de comunicación con su socio, que al ser símbolo de la cultura también se convertiría en símbolo del tiempo, dado que lo conectaría con el presente y con el momento histórico vivido por la sociedad de la cual es representante y que se constituye como razón y ciudad en oposición a bosque y sentimiento en donde se refugia el narrador.

La tensión se resuelve cuando el yo reconoce y se siente deudor de ese socio, a esta altura ya podríamos decir sociedad y reconoce la tradición en la que está inserto y recién entonces podrá darse un sentido a futuro. Reconoce que la sociedad le brindó la herramienta por medio de la cual no podría construir su subjetividad, la palabra.

El problema surge cuando esta sociedad, en la que se termina reconociendo el personaje y en la que se inserta, es la sociedad capitalista moderna; en el final del cuento dice refiriéndose al niño que fue: “Me he quedado con algo de él y guardo muchos de los objetos que estuvieron en sus ojos: pero no puedo encontrar las miradas que aquellos ‘habitantes’ pusieron en él” (Hernández, 2009: 143). Esta frase marca la expresión de la adultez del enunciador, emitir este juicio es el acto trascendental de un ser libre, la aceptación de su libertad y la de los otros, pero también de su muerte, ya que se ve imposibilitado de negar la corrupción y el enajenamiento en el que lo subsume el sistema hacia el cual se abre. Ya no necesita

recordar a ese niño, sabe que es parte de él, que lo lleva dentro de su unidad, solo que ya le resulta imposible saber cómo es aquel mirado desde sí.

El cuento termina y el lector queda incómodo, con una especie de insatisfacción. La fusión con el socio no convence:

... debo agradecerle que me siguiera cuando en la noche yo iba a la orilla de un río a ver correr el agua del recuerdo. Cuando yo sacaba un poco de agua en una vasija y estaba triste porque esa agua era poca y no corría, él me había ayudado a inventar recipientes en que contenerlas y me había consolado (Hernández, 2009: 142).

El personaje se socializa pero a costa de vivir, la maquinaria de la razón occidental vence, la redención llega pero manipulada por la industria cultural, el agua o la escritura del recuerdo no corre, no fluye, no alcanza un fin propio, es clasificada, ordenada y mercantilizada por los recipientes en los que le enseña a contenerla el socio mientras le da consuelo. El sujeto se envasa.

### **La transformación externa**

En 1930 el Uruguay, con una tradición de Estado intervencionista desde principios de siglo, tenía de sí la imagen de un país moderno, europeizado y escasamente latinoamericano al que llamaban la "Suiza de América". La crisis económica mundial iniciada en 1929 en los Estados Unidos, repercutió en el Uruguay a partir de 1931, y el descenso del precio de las materias primas y alimentos de las exportaciones junto con las restricciones del comercio internacional generaron el aumento de la desocupación y la caída del ingreso (Machado, 2010).

La lenta recuperación de la economía mundial, el peso en la sociedad de las tradiciones democráticas bipartidarias y el alineamiento del Uruguay con los Aliados enemigos del nazi-fascismo durante la II Guerra Mundial determinaron la recuperación plena de la vida institucional democrática, pero con la condición de agachar la cerviz ante los imperialismos aliados. Hubo elecciones en noviembre de 1942 en las que fue electo presidente Juan José de Amézaga. La lucha por la distribución de los beneficios de la guerra se acentuó entre los grupos sociales y el reformismo social batllista fue enjuiciado duramente por ineficaz y populista por estancieros terratenientes y comerciantes metropolitanos que criticaban el peso impositivo de un Estado que no controlaban.

En toda la obra de Felisberto se da una crítica implícita a los nuevos resortes en los que se apoya el Estado moderno, y a los que toman por dios las clases medias que nacieron a principio de siglo y vivieron su decadencia durante el período que va de la crisis del 31 hasta el 47, año que asume Luis Battle Berres. La

prosperidad económica y el impulso del gobierno de este segundo batllismo consolidaron un vigoroso crecimiento de la industria de sustitución de importaciones y el número de obreros aumentó con espectacularidad, por lo que el país de los años 50 parecía recordar al país de los años 20.

Por lo tanto, podemos decir que el proceso modernizador –principalmente en la zona que comprende Canelones y Montevideo– estaba en marcha y que nuestro autor vivió durante este tiempo la angustia y la imprevisión de un futuro dirigido desde afuera y de un presente incierto. Las dificultades económicas harán que de joven comience a trabajar de pianista, paradójicamente con ese instrumento, símbolo de una educación de clase media en ascenso, que aprendió a usar de pequeño. Aproximadamente para la fecha en la que escribe “El caballo perdido” resignará su carrera como músico itinerante por la de escritor, decisión que debe haber sido el producto de una constante búsqueda personal y de meditaciones profundas.

Este hecho es el que hace que cargue como una cruz su lugar en el campo literario uruguayo: no solo será portador de un estilo totalmente novedoso, sino que estará lejos de la imagen de autor hegemónica brindada por Juan Carlos Onetti. La legitimación y consagración la obtendrá en el exterior. Siempre será visto con desconfianza por su propio medio, prueba de esto es la imagen de autor que construye en “Sobre la literatura”. Ante los ataques que se escudan en el eruditismo del escritor, Felisberto desconfía de su condición y tiene una visión de su obra como engaño, engaño a quienes la celebran. El juego que hace con lo autobiográfico lo lleva a decir que solo él entiende sus cuentos, se va a revelar a la crítica pero también al mismo lector; Felisberto rompe las barreras entre esfera pública y privada, pero con una leve niebla que permite acceder a una intimidad apenas insinuada.

Con respecto al estilo literario, la escritura de Felisberto se inserta en una larga tradición de escritos autobiográficos rioplatenses, de la que se podrían señalar tres etapas previas:

La primera, la de las memorias de los hombres de la independencia y de los primeros políticos de las nuevas naciones, quienes intentan justificar su accionar en el nuevo ámbito de la esfera pública inaugurado precisamente por sus acciones al calor de las luchas emancipatorias.

La segunda, al finalizar las guerras civiles, en las cuales se hace preciso ofrecer la autobiografía como evidencia de en qué lugar luchaba quien pretende un cargo político en el Estado moderno, estas tienen un fin autolegitimador.

Una tercera etapa, finisecular, en la cual se da cuenta de la intimidad oligárquica, de las historias de vida, pero siempre relacionando la propia historia con la historia del país y de una clase social; en estos textos, en los que predomina el tono evocativo, las élites ilustradas comenzaban tempranamente a dar cuenta de sus fracasos generacionales.

Cuando escribe Felisberto, el proceso modernizador prácticamente está consumado, el cambio a un capitalismo productivo escinde las subjetividades de los nuevos actores sociales, el refugio en el ser con el que todavía usufructuaban sus tradicionales derechos y poderes la decadente oligarquía entran en tensión con la ideología del *tener* propia del modelo capitalista.



La búsqueda constante de Felisberto es una reacción a la aceleración de los tiempos modernos, es un refugio que al mismo tiempo lo aísla, en su intimidad va a intentar encontrar la estabilidad que no encuentra en un mundo en constante cambio. En esta nueva coyuntura, el valor objetivo de la acción entra en desmedro frente al incremento excesivo de la personalidad y de los estados emocionales subjetivos, aquello que se es. Estos hechos obedecieron a intereses económicos y políticos específicos del capitalismo industrial, un modo de organización social que se fortalecía paulatinamente con el ascenso de las clases medias y la irrupción del consumo en masa, instaurando así un modo de vida que se beneficiaba con el individualismo y el consumo en la esfera privada

Ante este cambio económico, político y moral fue común que los intelectuales problematizaran el presente a partir de la imagen dorada de un pasado esplendor, la velocidad en las transformaciones va a llevar a escritores como Felisberto, provenientes de estas clases medias en decadencia, a buscar un refugio en las viejas relaciones sociales y en la intimidad de la esfera privada burguesa.

La pregunta por el *ser* surge entonces, por un lado, como necesidad de legitimar una posición, pero, por otro, como necesidad de dar un sentido a este momento de crisis en el que se acaba un mundo conocido y en el cual se hace urgente comprender hacia dónde se dirige este cambio que ya no tiene en consideración a los propios sujetos. Habría también que tener en cuenta la importancia de una gran población inmigrante que recién está educando a su primera generación en la nueva patria y que se plantea esta pregunta desde una periferia desde la que se recuerda otra vida y otro pasado transoceánico.

### La transformación pendiente

Si bien el narrador de "El caballo perdido" encuentra un fundamento de su subjetividad, al mismo tiempo que construye esta subjetividad por medio del acto social de la escritura, que como él dice "lo liga al presente", consideramos que este *ser* será incompleto en tanto y en cuanto no se complementa con su otra mitad negada, es decir, con el *ser* popular americano, que es la negación del *ser* europeizado que se engaña a sí mismo en ficciones importadas.

La escritura o la épica del yo construida no redimirá al narrador si esta no es original y originaria, y se despega del molde europeo: del consumo, de la racionalización y del autoritarismo de arriba hacia abajo.

La búsqueda de una vegetalidad por parte del narrador casi sobre el final es un intento de unir sus raíces con la historia y la cultura propias, es la búsqueda del *estar* latinoamericano por sobre el *ser* europeo representado en la figura del socio. Felisberto le da consistencia a ese *estar* situado con una escritura que desde lo formal se aleja de cualquier clasificación apriorística.



Consideramos que la transformación de un ser solipsista a un ser socializado se da efectivamente en el narrador, pero que el sujeto estará inacabado en tanto no se deje formar e invadir por el medio, por el paisaje, por la irracionalidad, la magia, la religión, en definitiva, por la sociedad real.

### Nota

(1) Para el presente trabajo se utilizó la edición: Felisberto Hernández (2009), *Cuentos reunidos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

### Bibliografía

- Baczko, Bronislaw (1991), *Los imaginarios sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Barthes, Roland (2008), *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, Michel (1989), "¿Qué es un autor?", *Conjetural 4*, Buenos Aires, Editorial Sitio.
- Guaragno, Liliana (2010), "Viajes y recorridos en los textos de Felisberto Hernández" [en línea]. Disponible en: <<http://www.felisberto.org.uy/critica.html>>.
- Kusch, Rodolfo (2009), *Obras completas. Tomo I*, Rosario, Fundación Ross.
- Machado, Carlos (2010), "El Uruguay en los tiempos de Felisberto" [en línea]. Disponible en: <<http://www.felisberto.org.uy/critica.html>>.
- Morales Reyes, Juan Manuel. "Una conciencia "problemizada" y un sentido estético de la vida" [en línea]. Disponible en: <<http://www.felisberto.org.uy/critica.html>>.
- Sartre, Jean Paul (2004), *El ser y la nada*, Barcelona, RBA.
- Williams, Raymond (2003), *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Williams, Raymond (2009), *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las Cuarenta.

Artículo recibido el 19/04/15 - Evaluado entre el 24/04/15 y 29/05/15 - Publicado el 25/06/15